

Beszéd és írás viszonya Hans Christian Andersen *Improvisatoren* című regényében

Hans Christian Andersen neve meseíróként íródott be az európai köztudatba. Kevésbé ismert körülmény, hogy Andersen a mesék mellett más műfajokban is eredményesen kísérletezett, többek között színműveket, verseket, regényeket is írt. A nemzetközi elismertséget számára – nem mellékesen – éppen első regénye, az 1835-ben írt *Improvisatoren* [A rögtönző]¹ hozta meg, amelyet Rómából hazatérve, friss itáliai élményeinek hatása alatt vetett papírra. A dán irodalom első művészregényéről van szó, amely ábrázolásának középpontjába a romantikus zseniesztétika kulcsfiguráját, a költőt állítja. A romantikus művészet létmódja beszédalapú, a hang rendszerint prioritást élvez a betűvel szemben. Így értelem-szerűen a regény főhőse, a költő Antonio is olyan művészi önkifejezési formát keres, amelyben az eleven, hús-vér személyiség teljes súlyával lehet jelen. Ennek jegyében, a cselekmény előrehaladtával, előadásmódja fokról fokra látszik távolodni a textualitás lenyomatát még erősen magán viselő felolvasásoktól; fejlődése mindinkább az élőbeszéd-szerűség retorikájában rejtőző lehetőségek kiaknázása felé halad. Andersen regénye illusztratív példája a szóbeliség és az íráskultúra egymást átható, több évszázados alakulástörténetének, amelynek megértéséhez kitűnő kiindulópontokat kínál napjainkban a hermeneutika, a recepcióesztétika és a dekonstrukció (Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss, Geoffrey Hartman, Jacques Derrida és mások) gazdag elméleti irodalma.

Az *Improvisatoren* előadásmódja a retrospektív énelbeszélés narratológiai hagyományára épül. A cselekmény mozgása lineáris vonalú, a beszédhelyzet és a nézőpont egy pillanatra sem válik el egymástól, minden szituációt kizárólag az énelbeszélő szemszögéből látunk. A történetben nincsenek előre- vagy hátraugrások, a gyakori színtérváltozások sem bontják meg a kronológia szukcesszív rendjét. Ezek az elbeszéléstechnikai elemek akarva-akaratlanul elősegítik az anderseni

¹A regény magyarul *A művész szerelme* címmel 1930-ban jelent meg Budapesten, Margittay György tolmácsolásában. A fordítás egy erősen lerövidített változatban látott napvilágot, így alkalmatlan arra, hogy igényes szövegelemzés alapjául szolgáljon. Ezért a fontosabb dán idézeteket lábjegyzetben saját nyersfordításaimmal kísérem.

írói koncepció érvényesülését, amely a művészet, a szerelem vagy a természet jelenségeit kizárólag az alkotó szubjektum látószögéből, az ő egyéni szemléletének szűrőjén keresztül engedi érvényre jutni. Andersen értelemszerűen szoros szálakkal kapcsolódik az egykorú német, elsősorban a jénai romantika törekvéseihez, ebből adódóan az *Improvisatoren* alteregó-hőse, Antonio is csak ebből a gondolati koordináta-rendszerből válik értelmezhetővé.

A német kora romantika megközelítésében a költő az egyetlen létező a földön, aki – veleszületett zsenialitásából adódóan – az emberiség számára újra átélhetővé képes varázsolni az antikvitás után megszűnt egységélményt. Friedrich Schiller *Die Teilung der Erde* [A föld felosztása] című versében részletesen elbeszéli, miként szerezte meg a poéta ezt a privilegiált státuszt. Itt arról van szó, hogy annak idején Zeusz hogyan mérte ki az egyes tevékenységi körök profiljának megfelelően az emberek számára a Föld kincseit. Mivel a költő a felosztásból véletlenül kimaradt, az Olümposz ura csak úgy kárpótolhatta, hogy az égben állandó lakhelyet biztosított maga mellett a számára. Ez a különleges perspektíva tette aztán alkalmassá a szerencsés kiválasztottat arra, hogy eksztatikus vízióiban embertársai elé tárhassa az aranykor végén elvesztett egészt. Az elhivatott Antonio is arról számol be, hogy már gyermekéveiben különös álmai *voltak*, melyeket esetenként saját fantáziájából egészített ki. Gyorsan híre ment így, hogy ő csak Isten gyermeke („*Guds Barn*”) lehet (ANDERSEN 2004, 25). Az álom nyelve pedig, novalisi értelemben, egyben a költészet nyelve is. Így amikor édesanyjával sétálgatva, egy szinte árkádiai hangulatú környezetben szem- és fültanúja lesz annak, ahogy egy kisfiú hangszerkísérettel verseket ad elő, máris eldőlni látszik rendeltetése a földön. Ezért buzdítja őt rögtönzésre festő barátja, Federigo, aki szerint Antonio is született költő, csak meg kell tanulnia versebe szedni a mondandóját: „*Du er jo ogsaa en lille Poet! Du maa lære at sætte Dine Taler i Vers!*”² (ANDERSEN 2004, 25). Antonióban két olyan dolog tudatosul itt, amely később alapvetően határozza majd meg a romantikus költő profiljának alakulását. Mert egyfelől a poéta, originális tehetségéből adódóan ösztönös módon, tehát „rögtönözve” alkot, másfelől pedig a romantikus művész szemléletében a zene és a költészet ősidők óta egymástól elválaszthatatlan.

Antonio költővé válásának második fontos állomását a korábbi költői példaképpel, Petrarcával és Dantéval való megismerkedése jelenti. A dantei olvasmányélmény hatására írja meg élete első valódi versét: „Dante og hans udødelige Værk blev saaledes mit første Digt, som jeg nedskrev paa Papiret”³ (ANDERSEN 2004, 65). Iskolatársa, Bernardo mesterinek találja ezt a Dante-utánérzést („Bernardo

² „Tulajdonképpen te magad is egy kis költő vagy! Csak meg kell tanulnod versebe szedni a mondandódat!”

³ „Dante alapján, az ő halhatatlan művéből kerekedett ki az első versem, melyet papírra vettem.”

hørte mit Digt og fandt det ganske mesterligt”),⁴ s kijelenti, hogy Antoniónak feltétlenül el kellene szavalnia költeményét az iskolai ünnepségen (ANDERSEN 2004, 65). Antonio vonakodik, erre Bernardo úgy reagál, hogy akkor engedje át neki a szerző és az előadó jogát. Antonio nem utasítja el a javaslatot; ő maga aztán a rendezvényen egy másik költeményével lép fel. A „plagizálás” tehát a szerző engedélyével történik, hiszen Antonio önként megy bele a játékba. Bár őt is megtapsolják, igazi sikert végül csak Bernardo arat, mégpedig Antonio versével: „Dristig og stolt fremsagde han mit Digt om Dante [...] Det meest eenstemmige Bifald tilfaldt ham”⁵ (ANDERSEN 2004, 67). Antonio meglepetten állapítja meg magában, hogy a hallott verset egészen újszerűnek érezte ahhoz képest, mint amikor még ő olvasta fel azt barátjának.

Hans Robert Jauss Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* [Se una notte d’inverno un viaggiatore, 1979] című művének elemzése közben idézi fel azt az érdekes szituációt, amikor az író főhős, Silas Flannery arról értesül, hogy Japánban egy kiadó megszerezte regényei alapképletét (JAUSS 1997, 241–242). A kulcs birtokában aztán zavartalanul megkezdődhet a Flannery-művek sorozatgyártása. A kárvallott Silast azonban tartós felháborodás helyett csak egyfajta különös izgalom keríti hatalmába. Elképzeli japán hasonmását, amint valamelyik történetét éppen a saját habitusának megfelelően hangszereli át. Rádöbben, hogy ezek az olcsó másolatok olyan kifinomult és titkos bölcsesség hordozói, melynek az igazi Flannery-művek teljes híjával vannak. Ha tehát az ismétlődő úgy képes megőrizni a maga identitását, hogy közben a befogadás aktusában mégis valami merőben mássá változik, akkor maga a műalkotás olyan természetű dolog, amely a változó feltételek mellett mindig másképp mutatkozik meg (GADAMER 1984, 115). A szituáció kapcsán Antonio nemcsak arra döbben rá, hogy még a szó szerinti ismétlés sem azonos az eredetivel, hanem felfedezi a plágium eddig nem sejtett magasabb esztétikai értékét is (JAUSS 1997, 241). Tudatában a „másolat” tehát értelemszerűen felülírja az „eredetit”, mint ahogy ennek gyakorlati lehetőségét korábban már a neves dán kritikus, Georg Brandes is felismerte. Brandes a német romantikus iskoláról írt tanulmányában értekezik arról, hogy noha a „német költészetben több élet van” („Tysklands Poesi mere Liv”), a művészi megformáltság tekintetében mégis a dán viszi el a pálmát. Megállapítja, hogy noha a dán irodalom inkább csak befogadja a német földről érkező témákat, gondolatokat, mégis sokkal biztosabb kézzel ragadja meg és önti formába a kapott anyagot, mint maguk az eredeti szerzők. A brandesi szuggesztio szerint tehát a kópiaelv avatott érvényesítése adott esetben az eredetit felülmúló esztétikai értékeket produkálhat (BRANDES 1900, IV, 201–205).

⁴ „Bernardo meghallgatta költeményemet, s igazán mesterinek találta azt.”

⁵ „Bátran és büszkén szavalta el Dantéről szóló versemet [...]. Egyöntetű tetszést aratott.”

Az eredet és a másolat viszonyának kérdése élénken foglalkoztatja korunk irodalomelméletét. A romantika kapcsán azonban nemcsak az originalitás jelentősége fogalmazódik meg, hanem többek között a befogadói pozíció jelentésképző ereje is. Geoffrey Hartman például ennek kapcsán egyenesen a költő-olvasó viszony fölcserélhetőségét vélelmezi (HARTMAN 1987, 97). Mint láttuk, a Bernardo által előadott költemény ugyan szóról szóra megegyezik Antonio művével, ám azt a befogadás auditív aktusában maga az „eredeti” szerző is szinte „másvalaki” műveként érzékeli. Ebben a folyamatban az olvasó értelemszerűen válhat „szerző”-vé, a szerző pedig ezen a váltóponton az „olvasó” maszkját öltheti magára. Hartman Wordsworth néhány művével kapcsolatban egyenesen úgy véli, hogy benne a költő mint olvasó recipiálható (HARTMAN 1987, 97). Ennek az érdekes felvetésnek lesz kísérleti terepe Andersen regényében Antonio és Bernardo szerepcseréje, hiszen koprodukciójukban lényegében egymás szellemi arcát pillantják meg. A két szerepkör zavartalan átjárhatóságát további energiával táplálja a befogadás módjának a romantikában hangsúlyozottan emfatikus karaktere, amely az átélés, a beleérzés révén korlátlan tereket nyit az olvasó értelemképző kreativitása előtt.

Hans-Georg Gadamer a nyelvhez és kultúránk nyelvi áthagyományozódásához fűződő viszonyunk taglalása közben igyekszik egymástól elhatárolni többek között a recitálás, a felolvasás és a magunkban olvasás fogalmát. A felolvasás lényegét a szöveg igényeihez való folyamatos alkalmazkodás jelenti. Gadamer leszögezi, hogy a felolvasás nem beszéd akkor sem, ha az hangalakban történik. A recitálás sem beszéd, mert ha kívülről (tehát: „fejből”) elmondunk, elszavalunk egy verset, az előadásban akkor sem a beszéd valamely eredeti jellegzetessége kel életre. Ez a szellemi mozdulat ugyanis csupán a szöveg idealitásának emlékeztetben megelevenedő nyelvművészetére vonatkozik. Mégis, amikor egy igazi színészegyeniség tolmácsolásában azt érezhetjük, hogy a művész egy tényleges beszédet reprodukál, az ember megfedkezhet arról, hogy egy megírt szöveg előadásáról van szó. A recitálás eredményessége tehát igazából az előadó színészi képességeitől függ. A jó színész képes lehet arra, hogy szavalatával a nézőben felkeltse a „beszéd” illúzióját, mert az improvizáció művészete ténylegesen hozzátartozik a valódi színészi játékhoz (GADAMER 1993, 265).

Andersen regényében Bernardo fellépése azért fontos, mert színre lépése egyértelmű impulzust jelent Antonio számára ahhoz, hogy saját művészetét a „felolvasás”-tól a beszéd szabadabb világa, az improvizáció felé lendítse. A „recitálás” ebben a tekintetben nyilvánvalóan olyan köztes állapotot jelöl, amely az írott szöveg egyszerű orális reprodukciójától egy lépéssel már eltávolodva, a kifejezetten élőbeszédszerű, rögtönző előadás-technika felé mutat. Fordított alapállásból ugyanezt a felismerést erősíti meg a főhősben az opera-énekesnővel, Annunziatával való megismerkedése is. Antonio már az előadás alatt beleszeret a nőbe, s az élmény hatására azonnal ír is hozzá egy pár soros szerelmi verset. Akárcsak az imént vizsgált jelenetben, Bernardo ezt a felolvasást is tetszéssel nyugtázza: „Jeg maatte

nu læse ham mit Impromtu til hende, han fandt det guddommeligt”⁶ (ANDERSEN 2004, 93). Antonio azonban most már nem éri be ennyivel. Miután magának is elolvassa néhányszor saját versét, igazán jónak találja azt, s most már esze ágában sincs lemondani a szerzői pozícióról. Sőt: a fikcionálás aktusa most éppen arra irányul, hogy kíváncsiságát kielégítve ő maga érzékelhesse, hogy vajon milyen hatást gyakorolna műve a „címzett”-re, a potenciális befogadóra nézve. Elképzei, ahogy a nő kezébe veszi a lapot, félig levetkőzve elhelyezkedik egy puha selyemszófán, s figyelmesen olvasni kezdi, mit is vetett a papirosra a számára ismeretlen, arctalan szerző: „Hun har sikkert taget det op, tænkte jeg, nu sidder hun halv afklædt paa den bløde Silkesopha [...] og læser hvad jeg nedaandede paa Papiret”⁷ (ANDERSEN 2004, 93). A papírra lehelt költeményen még szinte érződik a test melege, ami arra vall, hogy még a „magában olvasás” aktusa is megőrizhet valamit az élőbeszéd elevenségéből. A lázas fantáziálás végeredménye természetesen az lesz, hogy az elolvasott mű katalizátorként kezd működni, hiszen annak esztétikai értékei a befogadóban élénk érdeklődést ébresztenek – magának a szerzőnek a személye iránt: „Hun maatte finde mit digt smukt! Jeg fremstillede mig hendes Tanker, hendes Lyst til at kjende Forfatteren”⁸ (ANDERSEN 2004, 93).

A romantika művészi gyakorlatában a befogadókonstrukció reflexív dekonstruálása olyan olvasati lehetőségeket produkál, amelyek az olvasott vagy hallott szöveg erős retorizálásán alapulnak. A retoricitás – egy önreflexív hatásfolyamat keretében – a szövegre való visszafordulást jelenti, amely a befogadás aktusában érzékelhetővé teszi, megcsillantja a nyelv hétköznapi jelentéseken túlmutató költői, szimbolikus tartalmait. Ez utóbbi körülmény megfelelő értékelése esetünkben különösen fontos. A romantika művészi létmódja erősen a beszédhez kötött, az alkotás és a befogadás mechanizmusait egyaránt a hang szabályozza. Bernardo az iskolai rendezvényen személyiségének teljes jelenvalóságával kelti életre a papíron néma, halott grafémákat. Az előadásmód könnyedségének, lazaságának benyomása kelti a közönségben az élőbeszéd-szerűség illúzióját, amely valóban meg is alapozza az előadó által remélt spontán hatást. Ez a másodikként vizsgált jelenetben még csak Antonio ábrándvilágának horizontján felsejlő lehetőség, melynek elsődleges oka nyilván a szerző tényleges fizikai jelenlétének hiánya. A „*magunkban történő olvasás*” (GADAMER 1994, 185–186) pedig a romantikus esztétikában receptív szempontból eleve kevésbé bizonyulhat hatékonynak. A fikcionálás aktusában az elképzelt, selyemszófán elnyújtózó nő is nyilván csak „magában” olvas.

⁶ „Fel kellett olvasnom neki a hozzá (az opera-énekesnőhöz) írt rögtönzésemet, melyet ő isteni-nek talált.”

⁷ „Minden bizonnyal felemeli (a lapot), félig levetkőzve elhelyezkedik a puha selyemszófán, s olvassa, amit a papírra leheltem.”

⁸ „Szépnek kellett találnia a költeményemet! Megpróbáltam értelmezni gondolatait, beleélni magamat vágyába, hogy megismerje a szerzőt.”

A befogadói szituáció csak akkor változik majd meg gyökeresen, amikor személyes megismerkedésüket követően Antoniónak ténylegesen is lesz lehetősége arra, hogy a nő előtt egész művészi lényével feltárulkozhasson. A romantikus recepció működési mechanizmusaiban persze maga a létrehozott mű mindig másodlagos jelentőségű az alkotó szubjektum személyes kisugárzásához képest. Ez lesz főként a magyarázata annak, hogy Antonio művészi fejlődése a textualitástól eltávolodva, a szerző személyiségének mindinkább teret adó, az élőbeszéd-szerűség retorikájában rejltő hatáskeltés lehetőségeinek kiaknázása felé halad.

Ezen felismerés felé tereli a főhőst az a momentum is, amikor egy karmestertől felkérést kap, hogy írjon operaszövegeket: „Kapelmesteren sagde mig ogsaa noget Forbindlingt om mit Digt og rakte mig Haanden, idet han opfordrede mig til at skrive Operatexter”⁹ (ANDERSEN 2004, 96). Annunziata azonnal igyekszik őt a reménytelennek tűnő vállalkozásról lebeszélni. Részletesen kifejti, hogy a szöveg sorsa a képi és – főként – a hangzásvilághoz való folyamatos, hasztalan alkalmazkodás. Hiába írja meg a szerző a maga darabját – mondja –, hiszen alighogy készen van, máris jön a zeneszerző a maga ötleteivel. A díszlettervező szempontjait ugyancsak figyelembe kell venni, nem is beszélve a primadonna s különösen az énekesnő speciális igényeiről, aki például megköveteli, hogy az adott versnek *á*-ra kell végződnie, mert ő csak arra tud trillázni. Mindennek eredményeként a szerző koncepciójából – vagyis az eredeti szövegből – jóformán semmi sem marad, ám ha a darab megbukik, a kudarcért mégis elsősorban mindenki őt hibáztatja. A felsorolt veszélyforrásokat látszik kiküszöbölni a romantikus költőnek az élőbeszéd-szerűségre alapozó improvizatóri gyakorlata, amely sikeresen lendülhet át az írott nyelv jelentéstorzító korlátain.

A beszéd és az írás interaktív kapcsolata régóta foglalkoztatja a gondolkodókat, mint ahogy a nyelvi kommunikáció természete is. Hans-Georg Gadamer – a fenomenológia hermeneutikai fordulatáról értekezve – éppen a kora romantika kapcsán hívja fel a figyelmet arra, hogyan bontakozhat ki a nyelv dialogicitásának természete. Külön kiemeli, hogy ebben a párbeszédben nem az egyik vagy a másik beszélő, hanem az interakcióban képződő szemiózis „valamije” szólal meg (GADAMER 1991, 53–65). Ezt a jelenséget jól tükrözi Antonio első átütő erejű rögtönzésének bemutatása a XI. fejezetben, ahol az alkotói folyamatnak már maga Annunziata is aktív részese lesz. A nő a halhatatlanságot adja fel témának: „hun opgav mig Ordet: 'Udødelighed!'” (ANDERSEN 2004, 101). Így meghatározva a gondolati mozgás irányát, az énekesnő lényegében rögtön az impromptu „társ-szerzőjévé” válik. Antonio az instrukciónak megfelelően csupa olyan dologról kezd énekelni, amely a közös kulturális örökség révén részét képezi a kollektív emberi tudatnak. A gitárt pengetve Periklész koráról, Athén és Róma romjairól,

⁹ „A karmester is mondott néhány nyájas szót költeményemről, s kezét rázott velem, amikor felkért arra, hogy írjak operaszövegeket.”

Augustus és Titus hajdani dicsőségéről, Hellász lányairól énekel, nosztalgikus célzást téve a mitikus hésziodoszi aranykor múltba süllyedt „boldog nemzedék”-ére („den lykkelig Slægt”) (ANDERSEN 2004, 101). Az antikvitás történelmi tapasztalatából azonban hangsúlyozottan csak azokat az elemeket aktualizálja, amelyek a jelen befogadói kontextus számára lehetnek igazán relevánsak. Ennek jegyében a megjelenített antik szépségideálba az énekesnőt álmódja bele, aki a dal végére lelki szemei előtt egyenesen egy Venus-kép („som et Venusbillede”) idealizált kontúrjaiba tűnik át (ANDERSEN 2004, 102). Ennél is fontosabb azonban, hogy az impromptu konklúziója szerint egyedül a művészet az, ami halhatatlanná tehet. A költői öntudat máris magas fokú kifejeződésének csalhatalan jele az, hogy Antonio üzenete szerint Annunziata előadó-művészete csak a költészet hathatós közreműködésével dacolhat a mulandósággal. Mert amikor az énekesnő ajkán elhal az utolsó hang, legördül a függöny, a csak néhány pillanatig mámoros közönség keblében elföldelt énekhangok műve „holt” („Liig”) valamivé lesz. A poéta közreműködése által azonban új életre kel, vagyis: megint csak egyedül a költő lehet az, aki az énekesnőnek tolmácsolni képes a halhatatlanság üzenetét. Ezt a jelentés-összefüggést látszik nyomatékosítani az Annunziata név bibliai kontextusa is. Már a regény első lapjain olvashatunk utalást arra, hogy Antonio Isten gyermeke („Guds Barn”). Az énekesnő neve nyilvánvalóan az olasz *annunciazione* szóból eredeztethető. Arra az Újszövetség-beli eseményre vonatkoztatható, melynek keretében Gáriel arkangyal kinyilatkoztatja Szűz Máriának, hogy hamarosan életet fog adni Isten fiának. A fenti jelenet kapcsán kézenfekvőnek tűnik az az értelmezés, hogy Annunziata hangja egyfajta visszaverődése, közvetítése Antonio, a költő-Isten szavának.

Az idézett szövegrészben a romantikus tropológia minden szignifikáns jegye megmutatkozik. A szinte nekrofil hatást keltő vízióban a sírból életre kelő holtak szuggesztív képe jeleníti meg Antonio költészetének mindent magával ragadó erejét, amely valósággal abszorbeálni látszik Annunziata énekművészetét. E finom gondolati elmozdulás révén tehát itt már nemcsak az énekesnő iránti csodálat, hanem a vele való rivalizálás felhangjai is megcsendülnek. Maga a jelenet hatásos előrevetítése Annunziata későbbi sorsának, aki a történet vége felé, énekhangját elvesztve előbb művészként hal meg, hogy aztán nem sokkal később testét is elnyelje a sír (HEEDE 2005, 104). Antonio rögtönzésének valódi referenciapontja valójában nem is az ókori szépség és dicsőség tablójának bemutatása, hiszen a különböző jelentéskonstellációkból csupán a költői öntudat és elhivatottság önarcképei rajzolódnak ki. Az ábrázolt recepciók folyamatban így mindenütt csak a halhatatlanság ókori ideájából „kivont”, a romantika individuum-központúságát érvényre juttató jelentések nyerhetnek markáns fogalmi karaktert.

A regénystruktúra logikája szerint a „rögtönzést” most ismét a „felolvasás”-nak kellene követnie. Ez a várakozásunk teljesül is, amikor Antonio Nápolyban Marretti professzor feleségének, Santának olvas fel verseiből. Gadamer szerint a fel-

olvasás célja az, hogy valami írottat hallhatóvá tegyen. Ennek során azonban nem törekszik az ember a beszéd közvetlenségére, amely kifejezetten a színpadi világhoz tartozik. Ezért problematikus az, ha valaki túlzott átéléssel, kifejezőerővel olvas. Ez a színész feladata, akinek viszont nemcsak az alakítandó szerepnek kell kifejezőerőt kölcsönöznie, hanem a hozzá szervesen kapcsolódó szövegnek is. A felolvasás aktusa azonban inkább személytelen értelmet igényel, olyan előadásmódot, amelyben a saját hang és a saját beszéd kontingenciája eltűnik. Tehát a hang használata egészében rendelődik alá az olvasásnak (GADAMER 1994, 184). Antonio felolvasásában ezek a kíváncsiak nem teljesülnek. Érzelmileg túlfűtött, nagyon is személyes dikciójában óhatatlanul olvad össze a szerzői és a befogadói pozíció, melyek közül az utóbbi bizonyul erősebbnek. Antonióra olyan felkavaróan hat saját verse, hogy könnyeivel küszködve meg is kell szakítania a felolvasást. A vele azonos érzelmi hullámhosszon mozgó Santa ugyancsak sírásban tör ki, ami viszont lényegében már a kezdet kezdetén megakasztja a befogadás folyamatát: „Jeg begyndte at læse dem for Santa, men midt i det første overvældede mig saa ganske min Følelse, den jeg havde udtalt, at jeg brast i Graad, da trykkede hun mig i Haanden og græde med”¹⁰ (ANDERSEN 2004, 161). Az emfatikus befogadói reakció itt persze már nem a költő művének, hanem kifejezetten személyiségének szól. Jellemző, hogy magukról a versekről innentől kezdve egyetlen szó sem esik köztük. Korábban, az Annunziata ihlette vers kapcsán még arról ábrándozott Antonio, hogy műve elképzelt olvasójára olyan intenzitással fog hatni, hogy a kiválasztott „célszemély” majd kimondottan hozzá, vagyis a szerzőhöz szeretne közelebb kerülni: „jeg fremstillede mig hendes Tanker, hendes Lyst til at kjende forfatteren”¹¹ (ANDERSEN 2004, 94). Most hajdani titkos vágya látszik megvalósulni, hiszen Santát itt kifejezetten a vers trójai falován át megmutatkozó szerzői személyiség extremitása vonzza. Így történhet meg, hogy a következő alkalommal, felindult lelkiállapotában már hevesen meg is csókolja a társasági életben visszahúzódó különként ismert figurát. Antonio azonban megriad Santa szexuális impulzivitásától, s válaszként inkább elmenekül az asszony környezetéből. A József és Putifár bibliai történetére alludáló jelenet szerint az írásképből megszóltatott hang kétélű fegyvernek bizonyul. A hangzó nyelv beszédalakzataira rátelepedő metakommunikatív jelek döntő módon határozzák meg a dikció karakterét, a szerző pedig – saját versét mélyen átélő olvasóként – eleve alkalmatlannak bizonyul a recepcionalitás érzelmi folyamatainak kontrollálására.

A felolvasás egyfajta köztes forma a valóságos színpadi előadás és ama belső színpadi előadás között, amely – Gadamer kifejezését kölcsönözve – valójában nem is előadás, hanem inkább a nyelv hangzóságának belső hallása („ein inne-

¹⁰ „Olvasni kezdtem Santának, de már első kiejtett szavaim kellős közepén olyannyira maga alá gyűrt az érzelem, hogy sírásban törtem ki. Ekkor megragadta a kezem, és együtt sírt velem.”

¹¹ „...beleéltem magam gondolataiba, vágyába, hogy megismerje a szerzőt.”

res Hören auf das Klangwerden der Sprache”) (Gadamer 1993, 274). Valóságos előadás azonban Antonio következő fontos improvizációja, amely már nem is az intim szférában, hanem a színház nyilvános közönsége előtt zajlik. A rejtőzködő szerző itt – a jénai romantika általános költői módszerének megfelelően – álnéven lép a színpadra. A proposíciókat ezúttal már a közönség soraiból verbuválódó önkéntesek adják: széles körben valósul meg tehát a romantikus „együtt költés” kívánatosként előírt schlegeli gyakorlata. August Wilhelm és Friedrich Schlegel az *Athenäum töredékeiben* [Athenäums-Fragmente, 1798–1800] fejtegeti, hogy a költészetet elevenné és társassá, az életet és a társadalmat költőivé kell tenni. Ennek fogalomkörébe tartozik értelemszerűen a szellemesség átpoetizálása, a művészet formáinak a műveltség legkülönbözőbb témáival való megtöltése, telítése s a humor rezdüléseivel való átlelkesítése is (SCHLEGEL 1980, 280–281). Ennek feladatát oldja meg most sikerrel Antonio, amikor minden megadott témára azonnal képesnek bizonyul verset rögtönözni: *Capri, Nápolyi katakombák, Fata morgana, Tasso, Szapphó halála*. Az előadott darabok közül egyedül a *Fata morgana* nyer a regényben részletes leírást, amely Gerard Lehmann alapos elemzése szerint implicit kifejeződése az elvesztett anya utáni anderseni vágyódásnak (LEHMANN 1976, 199–203). A szerző itt bevallotta saját álomvilágát ábrázolja („Min egen Drømmeverden kunne jeg skildre”), amely az igazi életet a szív mélyén, a délibáb-szerű káprázat világában pillantja meg: „i mit Hjerte boede jo Livets skjønneste Fata Morgana” (ANDERSEN 2004, 181).

A mesészerű történet („eventyr”) egy fiatal halászlól szól, akit gyermekkorában sűrűn látogat egy magát Fantáziának nevező („kaldte sig Phantasia”) kis tündérlány (ANDERSEN 2004, 181). Fantázia ilyenkor kitárja szárnyait, magával ragadja a fiút, s a magasból, egy egészen más perspektívából mutatja meg neki a földi világot. Ahogy a gyermek cseperedik, a tündér látogatásai egyre ritkulnak. Egy reggelen aztán égi tünemény jelenik meg a vízpart felett. A felragyogó szivárvány színeiből új, csodálatos sziget épül, s a délibáb láttán a parton összegyűlt halászok elragadtatott kiáltásban törnek ki: „en ny, underdeilig ø, bygget af Regnbuens Farver [...]. 'Fata Morgana' raabte de Alle” (ANDERSEN 2004, 182).¹² A látvány-élmény ismerős a halászlegény számára, hiszen Fantázia segítségével azelőtt ő maga is alkotott már ilyen képet, ha furcsa, borongós hangulatú vágyódás kerítette hatalmába lelkét. Most újra látni szeretné a tüneményt. Egy este a jelenség fel is tűnik az égen, s a fiú csónakjával kisiklik a nyílt tengerre. Amikor azonban az égi pompa megszűnik, már senki sem látja a csónakot: a fiatal halász – a csodás délibábbal együtt – örökre eltűnik a sötét hullámok között: „den unge Fisker var forsvundet, forsvundet med det skjønne 'Fata Morgana'” (ANDERSEN 2004, 182). A délibábtündér motívuma a három évvel később írt *A vadhattyük* [De vilde Sva-

¹² „...a szivárvány színeiből egy új, csodaszép sziget épült [...]. »Délibáb!« – kiáltottak fel mindannyian.”

ner, 1838] című mesében épül tovább, míg a *Jég tündére* [Lisjomfruen, 1861] című történet befejezésében az élet és halálon túli lét közötti áttűnés finom átmenetei egy újabb alakváltozatban mutatkoznak majd meg.

Az impromptu jól észrevehetően archetipikus szimbólumokkal operál: a négy őselem közül előbb a levegő, aztán a víz motívuma kerül a figyelem előterébe. Ennek megfelelően Fantázia tündér sziluettje is fokozatosan vált át a légies szilfidából a láthatatlan vízitündérbe, a sellőbe. A levegő és a víz toposza egyaránt a szerető-oltalmazó őszanya képzetköréhez tapad. Szilfidaként szárnyai alá veszi, ringatja a fiút, mint ahogy később a maga üreges szerkezetével a csónak is a nyugalmat és biztonságot sugalló bölcső analogonjává válik. A tenger voltaképpen a fiát hívó anya üzenetét tolmácsolja: a halászlegény, megbabonázva az égi tünénytől, ezért száll ladikjával a vízre. A víz pedig talán a legismertebb anyaszimbólum, amely egyszerre reprezentálja az eredetet, a születést, illetve a hozzá való végső megtérést, a halált. Az álomlogika szerint azonban a halászlegény eltűnése („forsvand”) még csak nem is feltétlenül halált jelent. Az „eltűnés” lehet a régóta várt találkozás pillanatát megvalósító finom „áttűnés” is, ahol az élet egyszerűen egy másik létdimenzióban folytatódik tovább. A fájdalmas, hosszú keresés tehát az anderseni vízió szerint nyugvópontra érhet, ahogy azt a német romantika őszanya után sóvárgó, álomittas lírai dokumentumai (Novalis) is gyakran bizonyítják.

Külön említést érdemel a két utolsóként előadott improvizáció, a *Tasso* és a *Szapphó halála*. Andersen ugyan nem olvasta Tassót, de nagyra becsülte az olasz epikus költőt, akinek fő művét többek között Goethe és Ingemann feldolgozásaiból jól ismerte (LEHMANN 1976, 152). A szubjektív átélés élményterében Tasso most Antoniává lesz, mint ahogy magától értetődő természetességgel vált át Leonore is Annunziata figurájába, amikor viszontlátják egymást a ferrarai udvarban: „Jeg skulde improvisere om Tasso, det var mig selv, Lenore var Annunziata, vi saae hinanden ved Ferraras Hof”¹³ (ANDERSEN 2004, 182). Végül, a *Szapphó halálában*, a féltékenység kínjait átélve emlékezik vissza Annunziationak az eszméletlenül fekvő Bernardo homlokára lehelt csókjára. Szapphó szépsége természetesen itt is Annunziationaké, ám szerelmesének mélyen átélt fájdalma már az övé. Ez a fájdalom azonban egy új élményforrásból is táplálkozik, hiszen Antonio az előző este saját szemével és fülével tapasztalta, ahogy Bernardo egy ledér nőcskével megcsalta Annunziationát. Ahogy később a valóságban, úgy az itt előadott darabban is, a történet Szapphó-Annunziata halálával zárul. A sziporkázó ötletgazdagsággal, briliáns módon előadott improvizációkban mindenütt tökéletesen teljesülni látszik a beszéd és a gondolkodás szimultaneitásának romantikus követelménye. A rögtönző beszédmutatványában megmutatkozó emocionális önfegyelem eredményeként ezúttal zökkenőmentesen olvad össze a költés és a befogadás horizontja is.

¹³ „Amikor Tassót kellett improvizálnom, az ő maszkját öltöttem magamra. Lenore szerepét pedig Annunziata töltötte be, amikor éppen a ferrarai udvarban látjuk viszont egymást.”

Már nem az intim szféra, hanem ugyancsak egyfajta közönség lesz a befogadás terepe az iménti improvizációkra replikázó felolvasásnak. Az énelbeszélő ugyanis arról számol be, hogy éppen egy *Dávid* című költeményt fejezett be, amely saját bevallása szerint lelke legmélyéből fakadt, s melynek tematikája ezért igen finoman rezonált saját hangulataira: „Paa denne Tid havde jeg just fuldendt et stort Digt: David, min hele Sjæl havde jeg aandet deri [...]. Mit Hjerte trængte til at udgyde sig, og i David fandt jeg et Stof, der svarade til min Stemning”¹⁴ (ANDERSEN 2004, 230). Az éppen befejezett költeményt, amelynek lekerekítettségében Antonio a vatikáni Apolló-szobor tiszta ártatlanságát érezte kifejeződni, a szerzőn kívül még senki sem láthatta, azt eredetileg az akadémián csak ő maga akarta felolvasni: „Mit Digt vær færdigt [...]. Som en vaticansk Apollo, et ubesmittet kun kjendte af Gud og mig, stod det for mig, jeg glædede mig til den Dag, jeg i Academia Tiberina kunde oplæse det”¹⁵ (ANDERSEN 2004, 230). Közben azonban találkozok barátaival, Francescával és Fabianival, akik arra kérik, hogy előbb nekik mutassa be a verset. Antonio nem zárkózik el a kívánság teljesítése elől, azonban az estélyre váratlanul betoppan Habbas Dahdah, a jezsuita iskola poétikatanára is: „Om Aftenen, da jeg skulde læse det, aflagde just Habbas Dahdah Visit”¹⁶ (ANDERSEN 2004, 230). Antonio megkezdi a felolvasást, de a várt siker elmarad. Szinte mindenkinek van valami kifogása, Habbas Dahdah pedig kinyilvánítja, hogy a verset bizony még csiszolni kellene. A szerzőt a horatiusi mérték betartására figyelmezteti, végül azt a tanácsot adja, hogy hagyja csak még művét érlelődni: „Versene skulde files lidt mere! Sagde Habbas Dahdah. 'Jeg raader til den Horatiske Regel! Lad bare ligge, ligge og komme til Modenhed”¹⁷ (ANDERSEN 2004, 230). Ezt követően a csalódott Antonio pár perc múlva abbahagyja a felolvasást, s a kandallóba hajítja a lelkéből fakadt verset, amely így hamarosan a lángok martalékává válik: „Hvad jeg havde elsket, trykkes til mine Læber [...], kastede jeg fra mig, ind i Kaminen, mit Digt blæsedes op i de rode Luer”¹⁸ (ANDERSEN 2004, 231). Úgy tűnik tehát, hogy a költővé válás hosszú és keserves folyamata egyfajta identitásválság-sorozatot produkál. A költői alkotás sikerének, mindenkori

¹⁴ „Ez idő tájt fejeztem be éppen egy nagy költeményt, amely a Dávid címet viselte. [...] Egész lelkem benne lélegzett, kicsordulni akaró szívem a Dávid-témában olyan anyagra lelt, amely közös hullámhosszon mozgott hangulatommal.”

¹⁵ „Elkészült a költeményem [...]. Olyan volt a maga érintetlenségében, úgy állt előttem, mint a vatikáni Apollón, szeplőtelenül, melyet jómagamon kívül csak Isten ismert. Örvendeztem annak a napnak, amelyen felolvashattam azt a Tiberina Akadémián.”

¹⁶ „Azon az estén, amelyen fel kellett olvasnom a versemet, éppen látogatást tett Habbas Dahdah.”

¹⁷ „A versezetet egy kicsit csiszolni kéne még! – mondta Habbas Dahdah. Tanácsolom, hogy tartsa magát a horatiusi szabályokhoz! Tegye csak félre egy kicsit, hagyja érlelődni!”

¹⁸ „Azt, amit annyira szerettem, ajkaimhoz szorítottam [...], elhajítottam magamtól, bele egyenesen a kandallóba. Meg is gyulladt költeményem a vörös lángok között.”

eredményességének záloga a produktív befogadás. A műalkotás – gadameri értelemben – nem leképezés, varázslat vagy illúzióteremtés, hanem maga a lét, a mi létünk számára gyarapodó dolog. Nem valamiféle másodlagos tényező, hanem a természeti létezőkhöz hasonlóan „teremtődő természet”-ként („natura naturans”) megy végbe. Ha a költés és a befogadás interaktív aktusában formálódó esztétikai többlet valahol elsikkad, akkor az egyenesen költői mivoltától foszthatja meg a költőt, művének megsemmisítése pedig önmaga megsemmisülése is lesz egyben. A Dávid-kötemény felolvasása kapcsán teremtődött szituáció chiasztikus leképeződése a már elemzett Santa-jelenetnek, ám ezúttal a felolvasás megszakadására nem a szerző-előadónak a befogadóra is átragadó emocionális túlfűtöttsége, hanem a művel azonos érzelmi-gondolati hullámhosszra kerülni képtelen közönség elutasító receptív magatartása miatt kerül sor. Az idézett dán szövegben feltűnő olyan kifejezések, mint a *fuldent* ('befejezett, tökéletes') a *færdigt* ('kész, elkészült, befejezett') vagy az *ubesmittet* ('ártatlan, szeplőtelen'), a klasszicista poétika szótárából származnak, s nyilvánvalóan szöges ellentétben állnak a romantikus költő rutinszerű improvizatóri gyakorlatával. Friedrich Schlegel a már említett *Athenäum töredékek*ben írja, hogy a romantikus költészet még levés közben, alakulófélben van, ez sajátos lényege éppen, az, hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet (SCHLEGEL 1980, 281). Antonio azonban mintha most „elfeledkezne” erről az arany szabályról. Habbas Dahdah klasszicista szellemi fegyverzetben előálló kritikájára, amely a csiszolást („File”), a horatiusi szabályok betartását („Horatiske Regel”), a folyamatos, hosszú „érlelés”-t („*Modenhed*”) irányozza elő, nem is a romantikus poétika érveivel, hanem csak az elbizonytalanodó klasszicista költő elutasító-megsemmisítő indulatával reagál. Verse, amely az imént még a vatikáni Apolló-szobor tökéletes leképezésének tűnt, most Habbas Dahdah szavainak hatására már csak olyan szobortorzónak látszik, mint amelynek letörték a karját: „Det var, som man alt havde knust mig Armen paa min skjønne Billedstotte”¹⁹ (ANDERSEN 2004, 231). A klasszicizmus íratlan törvénye szerint sorsa így nem is lehet más, mint az enyészet. Maga az ábrázolt jelenet mintha csak az alkotói spontaneitás létjogosultságát elvitató Ludwig Holbergnek mutatna számárfület: Andersen éppen az írott szöveget rendkívül szabadon kezelő olasz *commedia dell'arte* rögtönzésen alapuló gyakorlatára hivatkozva érvel gyakran az improvizációs előadásmód hatékonysága mellett (LEHMANN 1976, 76).

Az egész regényen végigvonul annak aligha véletlen szuggesztíója, hogy Antonio mindig kevésbé sikeres az olyan alkalmakkor, amikor előre megírt versét ő maga olvassa fel, mint amikor művét más adja elő, vagy főként: amikor egyszerűen csak improvizál. Mert a spontán beszéd azt jelenti, hogy beszédünkkel „valami nyitott felé tartunk” (GADAMER 1994, 179), a felolvasás („oplæse”) aktusa

¹⁹ „Ez olyan érzés volt nekem, mintha letörték volna gyönyörű szobrom karját.”

viszont inkább a zártság és a lekerekítettség benyomását kelti. Ez pedig eleve én-idegen Antonio intuitív beállítottságú, romantikus költői alkatától. Ezért nem is tud Habbas Dahdah tanácsaival mit kezdeni. Nem véletlenül kéri Andersen hőseitől korábban Fabiani, majd a balsikerű este után Flaminia, hogy felolvasás helyett inkább rögtönözzön valamit: „Improviseer nu for us!” – „...improviseer nu ogsaa for mig, Antonio!” (ANDERSEN 2004, 235). Antonio esetében a nyelvi kifejezés grafikus képződményei folyamatosan csak torlaszokat állítanak az igazi megértés útjába. Feltűnő, hogy a regényben a verseket szinte mindig közönség, hallgatóság előtt adják elő: a műélményt tehát döntően auditív módon élik át. A befogadás hangsúlyozottan nem vizuális jellege alapozza meg, hogy az előadó sikere egyenes arányban van a textualitástól való eltávolodás mértékével. Erre utalhat, hogy a balsikerű Dávid-vers után improvizációja Velencéről (II. XI.) ismét nyilvános elismerést kap, míg a regényben utolsóként említett felolvasás a korábbihoz hasonló érdektelenségbe fullad. Ekkor Antonio ismét felolvas verseiből – ezúttal Rosának és Mariának – ám az esztétikai üzenet megint csak nem érinti meg igazán a címzetteket. Maria Antonio benyomása szerint a felolvasás közben egyenesen *szórakozottnak* („adspredt”) tűnt: „Jeg havde læst for hende og Rosa, under Læsningen selv syntes hun mig adspredt”²⁰ (ANDERSEN 2004, 235), s így az előadás megint félbe is szakad. Mindez pedig azt látszik igazolni, hogy az aranykor utáni nosztalgától áthatott európai romantikától korántsem volt idegen a költészet és a zene hajdani egységében feltételezett kezdethez visszatérés igénye s annak hangoztatása, hogy az ihletett művészet voltaképp „a rögtönzés egyszerűségében kereshető” (SZEGEDY-MASZÁK 2011, 7).

A nyugati kulturális hagyomány szerint az írás, a betű, vagyis az értelmes inskripció alakzata „mindig testnek és anyagnak tekintődött, a lélekhez, a lélegzethez képest külsőlegesként, és a lélek és a test problémája is kétségtelenül az írás problémájából származik, s úgy látszik, hogy – inverz módon – tőle kölcsönzi metaforáit” (DERRIDA 1991, 63). Antoniót olyan művészegyéniiségként ismerjük meg, akinek mindig többet jelent a hang, mint a betű. Ennek analógiájára szerelemfelfogásában is sokáig a lélek egyértelműen dominál a test felett: csupán a történet vége felé, különösen a zárókép előzményekből logikusan nem következő kispolgári idilljében mutatkoznak meg a kiegyenlítődség első markáns jelei.²¹

²⁰ „Felolvastam neki (Mariának) és Rosának, ő maga nekem az egész felolvasás alatt szórakozottnak tűnt.”

²¹ Erről részletesebben lásd alábbi tanulmányaimat: GERGYE 2106a; GERGYE 2016b.

Bibliográfia

- ANDERSEN, Hans Christian (2004), *Improvisatoren*, Borgen, Det danske Sprog-og Litteraturselskabs og Forlaget.
- BRANDES, Georg, *Den romantiske skole i Tyskland. Indledning*, in *Samlede Skrifter*, IV, København, Gyldendalske Forlag.
- DERRIDA, Jacques (1991), *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Szombathely, Életünk Magyar Műhely.
- GADAMER, Hans-Georg (1984), *Igazság és módszer*, Budapest, Gondolat.
- GADAMER, Hans-Georg (1991), *Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktívizmus*, Athenaeum, I. füzet, 3–14.
- GADAMER, Hans-Georg (1993), *Kunst als Aussage*, in *Ästhetik und Poetik*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- GADAMER, Hans-Georg (1994), *Hang és nyelv*, in *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins.
- GERGYE László (2016a), A test „írása” és a lélek „beszéde” (H. C. Andersen: Improvisatoren), *Kalligram*, 25. évf., 125–131.
- GERGYE, László (2016b), *Body „writing” and soul „speech”, Hans Christian Andersen’s Improvisatoren*, *Danske Studier*, 2016, 159–172.
- HARTMAN, Geoffrey (1987), *The Unremarkable Wordsworth*, London, Methuen.
- HEEDE, Dag (2005), *Hjertebrødre: krigen om H. C. Andersens seksualitet*, Odense, Syddansk Universitetsforlag.
- JAUSS, Hans Robert (1997), *Egy posztmodern esztétika védelmében*, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – hermeneutika*, Budapest, Osiris.
- LEHMANN, Gérard (1976), *Improvisatoren og H. C. Andersens første Italienrejse*, Odense, Odense Universitetsforlag.
- SCHLEGEL, August Wilhelm–SCHLEGEL, Friedrich (1980), *Athenäum töredékek*, in *Válogatott esztétikai írások*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Gondolat.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2011), Az első szótól az utolsóig. Regényművészet és íráskultúra, *Filológiai Közöny*, LVII (1), 5–28.